

## ディコンストラクションの文学批評とは

——富山太佳夫氏の作品論の場合——

中 村 祥 子

テキスト理論やディコンストラクションの方法が、「今日ハイライトを浴びている……新しい批評の理論と方法」<sup>1)</sup>としてイギリス小説の批評分野にも適用されてきている。しかし、これらの「新しい批評の理論と方法」がどのように新しいのか、又は本当に新しいのかの検討は措くとしても、そうした「理論と方法」の産物たる個々の作品論は決して「新しい」と言えるものではなさそうである。

ここでは、目下文学批評の流行の一潮流をなしているかの観があるこの「理論と方法」の全体像をつかむ端緒として、そうした「理論と方法」によって著書を出版し、作品論を発表している富山太佳夫氏の幾つかの論文の場合を検討してみたい。

1. まず「誘惑するテキストの記号論——『ドリアン・グレイの肖像画』論」<sup>2)</sup>（以下『肖像画』論と略）を中心に取り上げたい。『ドリアン・グレイの肖像画』<sup>3)</sup> (*The Picture of Dorian Gray* 以下『肖像画』と略)は十九世紀末のイギリスに

生きた、アイルランド生れの文筆家オスカー・ワイルド (Oscar Wilde) の唯一の長篇小説である。この小説は一般にワイルドが自己の芸術理論を具体化したものと見做されている。ワイルドの芸術理論とは、「芸術」が人生を模倣するよりもはるかに多く「人生」は芸術を模倣する」<sup>4)</sup> 「「芸術」の領域と「道德」の領域とは絶対に別個である」<sup>5)</sup> 「「嘘をつくこと、」美しい不実なものを語ることこそ、「芸術」本来の目的である」<sup>6)</sup> などの、主にワイルドの評論集 *Intentions* で語られている一連の命題が表わす内容である。それは文学史的には唯美主義、芸術至上主義と呼ばれているものである。

ところが「著者（富山氏——引用者）はここ（『肖像画』論——引用者）でワイルドの唯美主義を論じない。また彼の同性愛、あるいは牢に入りたいきさつにもふれない。主義思想実生活にいかにもふれたくなるようなワイルドをえらんで、一言もそれにふれずに論じている……。反対に著者は、「装置としてのテキストそのものを注視する」(p. 11) と言う。」<sup>7)</sup> 何故なら、富山氏によれば、「この小説には……時代がワイ

1) 大橋健三郎編『鯨とテキスト——メルヴィルの世界』(国書刊行会, 1983), 「まえがき」p. v.

2) 富山太佳夫著『テキストの記号論』(南雲堂, 1982) 所収論文。以下引用文は特にことわらない限りこの『肖像画』論からのものである。尚、引用文のページ数は( )に括弧で示した。

3) 引用は *The Picture of Dorian Gray* (The First Collected Edition of the Works of Oscar Wilde), ed. Robert Ross (Dawsons, 1969) によった。『ドリアン・グレイの画像』『ドリアン・グレイの絵姿』などとも訳されているが、富山氏にならって『ドリアン・グレイの肖像画』としておく。尚、ワイルドの著作を訳するに当たっては、主に西村孝次訳(『オスカー・ワイルド全集』I, IV, 青土社, 1980—81)を利用して載いた。

4) 'The Decay of Lying. An Observation', in *Intentions* (The First Collected Edition of the Works of Oscar Wilde), ed. Robert Ross (Dawsons, 1969), p. 33. 尚、*Intentions* は『芸術論』『芸術論集』『意向集』などとも訳されているが、富山氏にならって『意想集』としておく。

5) 'The Critic as Artist. With Some Remarks upon the Importance of Doing Nothing,' in *Intentions*, p. 198.

6) 'The Decay of Lying,' p. 56.

7) 宮崎芳三「書評：富山太佳夫著『テキストの記号論』」, 日本英文学会『英文学研究』, LXI, 1 (1984), p. 144.

ルドに押しつけた唯美主義対道德という枠組も、あるいは彼自身が好んで援用した芸術対人生、想像力対行為、観客対演技者などの視点をもすり抜ける……装置」が「仕掛けてある」からである。

富山氏の、『肖像画』分析の原点ともなるこの立場は、小説を意味内容に於て「注視する」のではなく、小説の構造（「作者の仕掛けた装置」なるもの）を「注視する」と言い表わしているのだが、この立場は、結局は小説から作者を捨象することにつながる。作者と共に、それが書かれた時代も状況も捨象する。富山氏は別の論文で、ソントグの批評方法を「批評家という存在の最もラディカルな生のスタイル」<sup>8)</sup>として賞讃する。富山氏によれば「テキストの背後あるいは深層に「真の意味」なるものを想定し、それに対して社会的・心理的・道徳的な意味付与を試みる」<sup>9)</sup>ことは「意味づけの眼にあまる横行」であるが、ソントグはそれを批判したからである。富山氏はこの『肖像画』論でも、小説から作者の思想や書かれた状況の「社会的・心理的・道徳的な意味」を「付与」として排除しようとするのである。これは「テキストを歴史社会、心理、生活史などの外在的な因子、つまり外在的な起源から切り離して、その内的な構成そのものを分析するのを至上命令と」<sup>10)</sup>する新批評以来の批評方法のヴァリエーションにすぎない。

では富山氏は『肖像画』がワイルドによって書かれた事実そのものを無視するのだろうか。そうではない。以下に見るように、この「装置」の「仕掛け」人としてのワイルドは『肖像画』論の中に常に顔を出す。では、ワイルドの唯美主義的芸術論を退けるのだろうか。それも違う。それどころか富山氏は別の箇所では一九「七〇年代のニュー・フィクション」<sup>11)</sup>の書き手達に「ワ

イルドの姿勢の親縁性」<sup>12)</sup>を認め、『『意想集』(Intentions——引用者)一卷は未だ死せる珊瑚礁と化したわけではない。批評におけるダンディズムが実生活の泥濘に汚されるのを禁ずる姿勢の裡に、今こそ重要な契機が、アイロニーの薄絹に包まれて眠っているからだ」<sup>13)</sup>と評価する。

そして富山氏は次のように述べる。「「嘘言の衰退」(‘The Decay of Lying. An Observation’——引用者)という魅力的すぎる標題を与えられた評論の中で、恐らくもっとも人口に膾炙し、そのために最も曲解されているのは、芸術が人生と自然とを模倣するのではなく、逆に人生と自然が芸術を模倣するとの名文句であろう。……その狙うところはミメシス芸術の拒絶以外の何者でもない。そして王座を追われた写実に代って迎え入れられるのが、嘘言だ。……嘘言とはあるべき反写実主義芸術の主力の武器となるはずのフィクション化作用のことではなかったろうか。嘘言とは実生活の桎梏からのがれて、想像的現実を創ることである。現実とは創造される。」<sup>14)</sup>

富山氏は『意想集』に於けるワイルドの思想を存知し、それをこのように評価しながら、一方『肖像画』論というワイルドの小説批評では「唯美主義対道德という枠組も、あるいは……芸術対人生……などの視点をもすり抜ける」装置こそが問題だとして、ワイルドの思想を操作的に捨象するのである。ここに富山氏の方法論上の第一の特徴が指摘できるであろう。

ところでワイルド自身は、作者と作品との不可分の関係について充分自覚的な著作家であった。ワイルドの芸術論からこの問題に関する主張を拾い上げてみれば、たちまち次のような記述にぶつかる。「あらゆる芸術作品は絶対に主観的なものだ。カラーの眺めた風景そのものが、自分で言っているように、かれ自身の精神の一状態にほかならない。そして作者たる詩人から独立して、各自のアクチュアルな存在を有するかにみえるギリシアやイギリスの劇に登場する

8) 富山「〈形式〉を越えて——スーザン・ソントグの批評」、『テキストの記号論』所収、p. 129.

9) 同論文、p. 116.

10) 富山「ディコンストラクション現象」、『方法としての断片』(南雲堂、1985)所収、p. 164.

11) 富山「新しきヴァンダリストたち——七〇年代のニュー・フィクション」、『テキストの記号論』所収、p. 161.

12) 同論文、p. 164.

13) 同論文、p. 162.

14) 同論文、p. 163.

大人物たちも、つきつめて分析してみると、自分で考えているような自分ではなく、考えてもいないような自分であるという意味で、じつは詩人その人にすぎないのだ。……というのは自己から決して抜け出せないからであり、また作者のなかになかったものが作られた者のなかにあるはずはないからである。<sup>15)</sup> 作者と作品との様々なレベルでの不可分の関係を前提とした、このような芸術観を持つワイルドの小説『肖像画』から、ワイルドの思想を操作的に切断する富山氏の方法こそ、『肖像画』の実体を無視したものであろう。

それでは「定石」(p. 12) に対置される富山氏の『肖像画』論の真意はどこにあるのだろうか。その意図は「今も優勢な旧来の作品観をもつものには解体と映る相のもとで」<sup>16)</sup> 「作者と読者……の間に新しい関係を構造」することである。従って富山氏が『肖像画』の中から「時代がワイルドに押しつけた……枠組も、……彼自身が好んで援用した……視点をも」あらかじめすり抜けさせておくのは、この立場で『肖像画』論を有利に展開するための布石である。『肖像画』が明らかに扱っているものを「解体」し、あらかじめ封印してしまおうとするのである。

こうした上で富山氏は『肖像画』が表わしてもいないものを「隠喩」によるとして持ち込んでこようとする。「隠喩」とは富山氏が好んで使用する用語の一つであるが、「異なるカテゴリーに属すると思われる事実に関係を設定する暫定的な仮設モデルを発想する」<sup>17)</sup> ことが、富山氏によれば「広い意味での隠喩（メタフェ）形成」である。批評の方法としては「隠喩とは或るものを他の或るものの視点から……見る仕組」<sup>18)</sup> であるとされる。つまり視点を変えることによって、これまで見えなかったものが見えんとする「有効な方途」<sup>19)</sup> なのである。それが

「隠喩のもつ発見力」<sup>20)</sup> である。要するに富山氏にとって「隠喩」とは、作品の実体を無視し、それを主観的に解釈するための方便である。『肖像画』論に於て駆使されるのもこの「隠喩の方法」（「視座の交換」とも名付けられる）なのである。そしてその有効な活用のためには作者ワイルドの思想が幾らでも援用されるのである。その点の検討は以下で具体的に行いたい。

2. 以上のことを確認した上で、順序が逆になったが、次に富山氏が「テキストそのものを注視する」という姿勢の根拠として記述している部分から見ていきたい。富山氏は『肖像画』には「敵対する二つの読み方がある」(p. 9) と言う。一つは「この小説」が「ヴィクトリア時代の形骸化した道徳を嘲笑うデカダンスの書として」読まれるものであり、もう一つは「逆に、道徳的な真面目さこそを、この小説の基底におく方向」(p. 10) である。しかし、富山氏によれば、前者は主人公が最後に「自己の病める良心を刺し貫」くし、彼を「若さの美学と官能の快楽主義とに手引きするヘンリー・ワットン卿の……術学的なシニズムが、小説の後半にいたるや……かえって軽薄に見える」故に、この読み方は「出鼻をくじかれてしまう」と言う。後者の読み方は、「墮落した主人公に良心への回帰を説く画家バジル」が「小説自体の中に否定の契機をうめこまれてい」(p. 11) るのに、主人公の方は「犯罪者としての死にもかかわらず」「魅力がありすぎ」、「ヘンリーの警句はその軽薄さにもかかわらず、警句のかたち自体においては見事であるし、時代の風俗に対して諷刺の毒を持っている」ので、やはり「道徳的な真面目さは失格する」と言う。こうして『肖像画』は「読者がそのいずれかの反応に固執しようとする瞬間に、その固執の誤まりを思い知らせるように仕組んであり」、「この小説には意味の直線的な流れを押しとどめようとする何かの装置が……仕掛けてある」、従ってどちらの読み方にせよ従来の読み方で読むのは適切でないと

15) 'The Critic as Artist,' pp. 189—90.

16) 富山「新しきヴァンダリストたち」, p. 167.

17) 富山「メトニミーの帝国主義——コナン・ドイル」, 『テキストの記号論』所収, p. 33.

18) 富山「交換の詩学——ケネス・パーク」, 『テキストの記号論』所収, p. 214.

19) 同論文, p. 213.

20) 富山「ケネス・パーク」, 『方法としての断片』所収, p. 81.

される。

これは「対象となるテキストの中にまず何らかの全体化の動きを発見し、次にそれに対抗する力を、つまり内的な矛盾をさぐる」<sup>21)</sup> という、ディコンストラクションの方法の一つの適用にすぎないが、富山氏によって実際に重視されているのは「全体化」（「意味の直線的な流れ」）ではなくて、「それに対抗する力」（「それを押しとどめようとする何かの装置」）の方である。富山氏は何故「全体化」ではなくて「それを押しとどめようとする装置」を問題にするのか。それは次の言葉によく示されている。「私は、読者に読みとられることによって実現する動的な構造としての小説を考える……立場をとる。私はかたちが内容として機能するその現場を重視する。」(p. 23)。富山氏はここで言葉の意味を通して把握される作品全体の意味内容を重視するのではなく、形式（「構造」「かたち」）が持つとされる意味、しかもその形式の意味なるものが機能する「現場」を重視すると言うのである。つまり富山氏は作品の全体の意味ではなくて部分としての形式の意味を重視する立場だと言っているのである。この「立場」は富山氏の次のような主張ともつながる。「ものとしてのテキストは活字として空間化されている。しかし文学体験は、その空間化された活字をともかく線条的に時間の中で読むことによって現象するのである。読むとは、テキストの空間に潜在している時間を解放する行為であるとも規定できる。」<sup>22)</sup> つまり読むという行為は、全体を瞬時に読みとるのではなく部分部分しか読めないものであるから、部分の意味こそが直接的だと言っているのである。

読みに関するこの主張は、次のような書くという「テキストの生成と産出の過程」<sup>23)</sup> に関する発想とも関連する。富山氏にとっては全体と「断片」<sup>24)</sup> との「旧来のロゴスの論理は捨てら

れ」<sup>25)</sup> すべきものである。富山氏はこう述べる。「論理的には人間の諸定義に内包されている筈のこと、従って或る意味では同時性を共有している筈のことを人間の言葉で記述しようとするれば、それを文法に従って順序だてて展開してゆく他はないのだが、これは直線的な時間の中に搦め捕られた行為としてしかあり得まい。頭から尾へ時間とともに進むことによって構成される文の意味、この意味は語句の連結的な展開を許した時間とは異なる時間の中にあるのではないか。」<sup>26)</sup> ここで富山氏は、「同時的であり得るもの」<sup>27)</sup> も、「直線的な時間の中」で「順序だてて展開」せざるを得ないのであるから、「同時性」に於ける意味と、「順序だてて展開」された意味との間にはずれが生じると言っている。つまり富山氏は「読書論」の場合と同様に全体の意味と部分の意味とを分断し、後者を重視するのである。

こうして本来小説は全体としての意味を持っており、その意味は各部分の有機的な構成によって生じるという事を否定してしまう。それは人間が理性によって各部分を有機的に全体へと構成することができるということを、「旧来のロゴスの論理」として否定する理性否定の主張でもある。これらの否定の上に立って富山氏の持ちこむ「隠喩」は、作品は総一したイメージを与えることができないということである（「いずれかの反応に固執しようとする瞬間に、その固執の誤りを思い知ら」(p. 11) される）。実際、『肖像画』論の結論は、“『『肖像画』の複雑な曖昧さの理由のひとつは」、価値が「幾つも……見えるのに、選択し、決断できない不安」(p. 26) そのものである”とされている。

しかしこうした見解には、ワイルドの次の言葉を思い出してみるのも有効であろう。ワイルドはシェイクスピア劇の登場人物達の個々のせりふを拾い出して、それをシェイクスピアの主張とすることの愚を指摘し、次のように言う。

21) 富山「ポール・ド・マン」、『方法としての断片』所収, p. 175.

22) 富山「文学の時間性」、『方法としての断片』所収, p. 214.

23) 富山「ディコンストラクション現象」, p. 165.

24) 富山「制度、アヴァンギャルド、断片」、『方法としての断片』所収, p. 183.

25) 富山「途切れと流れ」、『方法としての断片』所収, p. 205.

26) 富山「交換の詩学」, p. 219.

27) 同論文, p. 227.

『芸術』が『自然』に向けて鏡を掲げるということについてのこの不運な警句こそ、ハムレットがあらゆる芸術問題において自分がすっかり狂っていることを傍観者たちに信じこませようとしてわざと口にしたものなのだとすることを忘れて」<sup>28)</sup>はならない；「それはすべてせりふにすぎないのであって、イアゴウの演説がシェイクスピアの正直な道徳観を示していないのと同様かれの正直な芸術観を示してなどいないのだ。」

勿論、ワイルドのこの文章には検討すべき問題が含まれていようが、少なくとも、劇全体に於けるシェイクスピアの主張を「忘れて……せりふにすぎない」ものを「引用する」<sup>29)</sup>ことの滑稽さを言い当てたものと解せよう。『肖像画』に「意味の直線的な流れ」(p. 11)があることを「忘れ」さえしなければ、「世紀末の享楽主義者」(p. 10)の主人公が魅力的に描かれていること(「肯定的に描かれる」こと)と、「宝石と奇書と男色の世界に惑溺して果てることなく、自己の病める良心を刺し貫かねばなら」なかったこと(「否定の契機をうめこまれてい」(p. 11)ること)とは何も対立することではないのである。富山氏は要するに存るものをあらかじめ「忘れ」た上で、別のものを採そうとするのである。

3. 『肖像画』には「有名になりすぎた三〇ほどの警句を並べた序が置かれている」(p. 12)と、富山氏はまず序を分析する。そして「序の警句群の意味を、他の作品あるいは小説本体との関連において展延させる読み方」は「作品構成上の基本的な約束の蹂躪」であると言う。序だけを「ひとつの全体」(p. 14)として「配列順に読」(p. 13)まなければならぬとする。

富山氏はここでもまず「序の警句群の意味」から「他の作品あるいは小説本体との関連において展延させる読み方」を排除してしまう。その根拠のひとつとして、「小説本体」との関係に於ては次のように述べる。序に内容的な意味を読みとること(「唯美主義的芸術論の牢獄の中にとどま」(p. 12)ること)は、「小説本体」の内容を

「評定する基準」「規範」として序を考えることであり、「序を規範として小説を批評するというのは同語反復を繰り返すにすぎぬ」と。ここにはまず、序の中に意味を読むことは序を「小説本体」の内容を「評定する」「規範」として読むことだという短絡的思考がある。こうして序の中に意味を読むということをあらかじめ狭く限定した上で富山氏は序の中に意味を読み取れば、序で述べられていることが再び「小説本体」で問題にされてくるのであるからそれは無駄なことだと言っているのである。こうして序とそれに続く「小説本体」とを操作的に遮断してしまうのである。

一般的に言えば序と「小説本体」とはそれぞれが相対的に独立した意味を持っている。(全く同一のことを言うのであれば序と「小説本体」とを別々に書く必要はない。)従って序を唯一の「評定する基準」としてこの「小説本体」を批評することが一面的な読み方であることは言うまでもない。しかしだからと言って序と「小説本体」とを絶対的に独立させ切り離そうとする富山氏の主張は、また裏返し的一面化にすぎない。序が「小説本体」から絶対的に独立しているとするのであれば、もともと序は「小説本体」と独立した作品として書かれるべきである。わざわざ序が「小説本体」の序として書かれたのは、「小説本体」の序としての意味があるからこそなのである。唯一の「評定する基準」としてではなく、且つ序と「小説本体」を切り離すことなく読むというのが、序というものの持つ「基本的な約束」なのである。

富山氏が、序を「他の作品あるいは小説本体との関連において」読む読み方を排除するために挙げるもう一つの根拠は、序に書かれているのは「三〇ほどの警句」の「配列」を通して示されている「展開の論理」(p. 13)であるから、この「展開の論理」を読みとるためには序だけを読むべきであって、「他の作品あるいは小説本体」と関連づけて読むではないとするものである。しかし一見序に密着した読み方であるかに見えるこの主張の中で、実は富山氏が「作品構成上の基本的な約束」として固執するのは、

28) 'The Decay of Lying,' p. 31.

29) *ibid.*, p. 31.

序そのものの意味ではなくて配列の順序だけである(「序と全二〇章からなるこの小説の正統的な構成は、始めから終りに向けて各部分が直線的に読まれることを要請している。」(p. 13)。「序を配列順に読むこと」が重要だ。傍点は引用者)。

つまりここで序の「展開の論理」とされているものは、単なる部分の堆積にすぎず、序に於ける部分と全体との有機的な関係を否定するものなのである。ここで使われているのも、既に上で見たのと同様の「隠喩の方法」である。部分の意味に排他的に固執することによって、本来それとはレベルの異なる問題——序が序としてまとまった意味や機能を持つこと、この序がワイルドの他の芸術論や「小説本体との関連において」読まれねばならないという自明のこと——を「解体」しているのである。

こうして序の中から本来の意味や働きを除いた上で、富山氏は序をどう読もうとするのか。富山氏は次のように言う。序は「各句自体は見事な意味とかたちを持っており、結節の内部では意味の流れがよどみないのに、結節間の論理のつながりが釈然と」(p. 13)せず、「全体の展開論理が」「明瞭には浮上して来ない。」実はこの各句の「配列の仕方自体が積極的な意味をもつ記号だと考えるべきで」、従って序の中にも「意味連関が直線的に成就するのを困難にする装置が仕掛けてあるのだ、と。

しかしワイルドがここで問題にしているのは『肖像画』の序の次元の芸術論であって、彼はここで全面的な芸術論の展開を行っているのではない。ワイルドの芸術論がたった「三〇ほどの警句」で表現しつくされるものでないことも、言うまでもない。もしその次元の芸術論を求めるならそれにはワイルドの他の芸術評論まで視野に入れねばならない。富山氏は先に見たように、あらかじめ序と「他の作品あるいは小説本体」との密接な関連を断ち切っているのであるから、序に「整合的な唯美的芸術論」(p. 13)が無いと主張することはまさに「同語反復を繰り返すにすぎぬので」(p. 12)ある。

また、序ではワイルドは自らの芸術論を全面

的に提示しようとしているのではないから、たとえ序の警句の配列を組み替えてもワイルドの全面的な芸術論が出てくるわけではない。従って富山氏が序から「唯美的芸術論を整合的にひきだすには、……各句の配列を組みかえてみるしかあるまい」(p. 13)と言うのは詭弁である。序の含む問題点がいかにその配列にあるかのように装いながら、このままでは「唯美的芸術論を整合的にひきだ」せないとするのである。つまり序としての「整合」された意味内容の存在を否定するのである。しかしワイルドがここで全面的に芸術論を展開しているのではないということでもって、警句群の芸術論的な意味の存在や「小説本体」との意味上の関連性を否定する理由になり得ないことは明らかである。

4. 「小説本体」の分析において、富山氏の問題にするのも、作品それ自体の意味ではなくて「作品の構造」(p. 14)である。富山氏によれば『肖像画』はその「各部分の特徴」(p. 19)が、「デカダンス小説、風俗小説、(パロディ)・ロマンス、メロドラマ、自然主義小説」(p. 21)、「犯罪小説、ゴシック・ロマンスなどの多元的なジャンル要素」(p. 23)による構成となっており、実はこれが富山氏の言う『肖像画』に「仕掛け」られた「装置」なのである。主人公の「多元的自我論」(p. 16)も、「ヘンリー卿の警句の逸脱力」(p. 23)も、「借用の織り物としての第十一章」の構成もすべて「同じ機能を持っている」(p. 17)とされる。これらはすべて「序……に共通する仕掛け」なのである。

ではこれらの「装置」はどのように働くと言うのか。それも「序……に共通する。」即ち「多元的な要素は割りあてられた位置において各々の示差特徴を発揮しながら、全体に関与する。そして全体としての物語の意味の流れ<sup>30)</sup>が直線

30) 富山氏がここで「中心的な統一の論理として働く物語」(p. 23)として措定しているのは、次の表現に示されている内容である。「物語としての『ドリアン・グレイの肖像画』は主人公が自己の美しさに目覚め、少女を死においやり、享楽三昧の生活に惑溺し、ついには殺人まで犯して死んでいく小説である。」富山氏は余りにも明白な「全体としての物語の意味」は無視することができない。

化し、読者の視線が固定化することを妨害している」(p. 23)と言う。つまり富山氏の真意はここでも、「装置」の機能は「全体としての物語の意味」を否定するために働くことを主張する点にある。

富山氏は次のように言う。「それらの諸要素は確かに全体としての物語に関与してはいるが、各々の個性が消えてしまうほどそれに滅私奉公しているわけではない。」(p. 23)。ここで富山氏はまず「全体としての物語」と「諸要素」とを人為的に切断し、「諸要素」のもつ「各々の個性」を「全体としての物語」から切り離して抽出しようとする。しかもここで富山氏の認める「諸要素」と「全体」との「関与」とは、レベルの異なる問題を混淆させることにすぎない。つまりここでも「隠喩の方法」を使っている。以下にその実際を具体的に検討してみよう。

たとえば仮に「第四章から第十章まで」(p. 20)が富山氏の言うように(パロディ)・ロマンスであるとして、そこには当然(パロディ)・ロマンスたる形式のもとで表現されている意味内容があるはずだ。具体的に言えば「自己意識を深めつつある主人公と、世間知らずの場末の天使シビルの恋物語」(p. 20)として富山氏がまとめている内容である。犯罪小説とされる小説「後半」(p. 21)部分でも同様である。画家を殺害し、「友人を脅迫して、化学的処理によってその死体を消滅させ」(p. 22)、「アリバイ工作をする」主人公の姿が描かれているのである。独立する要素と全体との関係を問題にするのなら、これら要素の意味内容が「全体としての物語の意味に関与して」(p. 23)いる点をこそ問題とすべきであろう。それなのに富山氏は(パロディ)・ロマンス、犯罪小説などというまさに「ジャンル要素」が「全体としての物語の意味に関与して」という。「全体」の方は「物語の意味」として問題をたて、それに対応させる「諸要素」の方は意味内容ではなくて「ジャンル」(「形式」(p. 20)「かたち」(p. 23))なのである。

富山氏は「私はかたちが内容として機能するその現場を重視する」と言う。しかしそれぞれの「現場」で「かたちが内容として機能する」

のなら、何故機能させられた内容がそこで問題にならずに、「内容として機能する」かたちがあくまで問題とされるのか。そこにこそ富山氏の操作の作為がある。何故このような操作をするのか。それは、小説の諸要素が「全体としての物語に対立」(p. 26)しているという結論を引き出すためである。富山氏の最終的ねらいが「全体」と「諸要素」の「関与」を指摘することにあるのではなく、「全体」から「諸要素」を切断し、「物語としての『ドリアン・グレイの肖像画』の形成を阻止するもの」(p. 16)としてそれらをとらえるところにあるからである。「恋物語」や「殺害」、「死体消滅」の策動、「アリバイ工作」という意味内容では、その諸要素が「全体としての物語に対立し」えないであろう。むしろ「「場末の天使シビル」と恋に陥る主人公が、「シビルの死を契機にして、……良心の痛みを感じ始めてはいるけれども……背徳の誘惑者として登場し」(p. 21)、「良心への回帰を説く」(p. 10)画家を殺害し、「殺人者となった主人公」(p. 22)が「死体消滅」を策し「アリバイ工作をする」というのは、「物語の意味の流れ」(p. 23)のまさに「直線化」そのものとなるであろう。この否定し得ない作品の実体を敢えて否定するために、富山氏は「諸要素」の意味を捨象し、それらを「ジャンル」(「形式」「かたち」)なるものに抽象化しておかなければならないのである。つまり「小説における多元的な要素の独立と全体としての物語の関係」(p. 24)という表現にもかかわらず、富山氏の問題にするのは「多元的な要素の独立」の方だけなのである。

5. 「小説構造」の「諸要素」と「全体」にかかわる問題では、更に次の点も指摘しておきたい。「それなりに独立する多元的な要素と全体としての物語の関係」(pp. 23-4)が、ワイルドの「評論「社会主義下における人間の魂」<sup>31)</sup>で表明される政治論とはまったく軌を一にする」(p. 24)とされている点である。今までの富山氏の主張

31) *The Soul of Man under Socialism*. 尚、ここでは (The First Collected Edition of the Works of Oscar Wilde), ed. Robert Ross (Dawsons, 1969) を利用する。

とは逆にここでは「要素」と「全体」の関係の方が注目される。どう注目されるのか。富山氏はまずこの「評論」（以下『社会主義論』と記す）から、ワイルドが「政治における個人主義と社会主義の関係」を述べているとする文章を引用する。ワイルドは、引用された箇所では次のように述べている。「社会主義……が生にしかるべき基盤と環境を与える」だろうが、「生が至高の完成に向って十分に展開してゆくためには」個人主義が必要である、「もし社会主義が全体主義的な性格をおびるならば、……人間の最終の状態は始めよりも更に悪化してしまうことになるだろう」と。富山氏は「もしワイルドの中に政治的アナーキズムを読みとるのが適切であるとすれば」「それは……小説の構成法」と対応すると言う。

ここでも富山氏は「要素」と「全体」との関係を意味内容面から注目するのではなく、それらを捨象して「構成法」としての「かたち」の関係に注目しているにすぎない。

まず第一に指摘しておかなければならないのは、富山氏がワイルドから引用している箇所<sup>32)</sup>

32) *ibid.*, p. 276. 尚、ここで富山氏の訳文について一言しておきたい。ここには明らかに訳文上の操作がなされている。まず、最初の文章は主語が不明瞭で、「社会の状態をそれ本来の隅々まで健康な有機体組織に戻し、共同体の構成員一人一人の物質的な幸福を確保しようとするものである」のは何なのか、文法上明らかにされ得ない。第二に、「協力を競争に置き換える」というのは「競争を協力を置き換える」とするのが常識的な訳であろう（西村氏の訳では「競争を協力で代える」となっている。原文は *substituting co-operation for competition* である）。このままでは、前の部分が「私有財産を公共の富に変え」となっているのであるから、あたかも社会主義が競争を強いるものになると解せる。第三に、最後の文章の前に原文にはない「しかし、」なる訳語が付いている。引用された箇所は「社会主義になっても個人主義が必要である」ことを述べた所で、引用部分のこの最後の文章は個人主義の必要性を強調している所である。が、この前に「しかし、」が入ることによって、ワイルドの主張は「社会主義は成程「物質的な幸福を確保」し得ても、個人主義を圧殺する可能性がある」と危惧しているものと変えられてしまう。つまりこの最後の文章が、すぐ前の文章の補弼ではなくて、独自の展開を持つ文章に変更されてしまっている。これはワイルドの原文の「変形的読解」であるとも言えよう。

が『社会主義論』のどのような文脈にあるのかという点である。ワイルドはこの評論では「私有財産が廃止された」<sup>33)</sup> 状態を社会主義と呼び、社会主義のもとでこそ「真の美しい、健康な個人主義が生まれるであろう」と言っているのである。更に、引用されている箇所の含まれるパラグラフは、「社会主義は……それが個人主義へと通じればこそ価値がある」<sup>34)</sup> とする命題を説明している所であって、引用されている部分に続いて、“現在私有財産という条件のもとでは個人主義が発達してはいるけれども、それは様々な意味で「限られた個人主義」だ”と言っているのである。

もはや富山氏の引用の恣意性は明らかである。ここではワイルドは原理的には「政治的アナーキズム」の立場に立っていない。富山氏の言う「政治的アナーキズム」なるものは、ワイルドのものではなく、富山氏自身の「発明」にすぎないのである。

次に「政治的アナーキズム」がワイルドの「小説の構成法」に「対応」しているという富山氏の主張の方を見てみよう。「政治における」個人と社会との関係という極めて複雑で現実的問題を「小説の構成法」と「対応」する限りで理解するのは富山氏の操作的な単純化にすぎない。が、もし「政治における」個人と社会との関係が「小説における多元的な要素と全体としての物語の関係に対応する」(p. 24)と言うのであれば、これは「政治的アナーキズム」が「読みと」れる「構成法」ではない。何故なら「政治的アナーキズム」は国家＝「全体」を直接的に否定するのであるから。

「政治における個人主義と社会主義の関係」が「小説における多元的な要素と全体としての物語の関係に対応する」としたらどうか（富山氏はそう表現している）。これはまず個人主義が社会主義（「全体としての物語」）の一要素であることを認めているわけだから、「政治的アナーキズム」とはもともと無縁な「構成法」である。

33) *ibid.*, p. 285.

34) *ibid.*, p. 276.



恐らく富山氏が言いたいのは、「各ジャンルは、全体としての物語に対立しているだけではなく、互いのうちでも対立して」(p. 26)という「小説の構成法」が「政治的アナキズム」と「まったく軌を一にする」(p. 24)ということなのであろう。だがこれは、富山氏自らがワールドの中に恣意的に発見した「構成法」と、富山氏が「発明」した「政治的アナキズム」が「まったく軌を一にする」と言っているだけのことである。「各ジャンルは全体としての物語に対立する」というのが恣意的に導き出された結論であったことは既に見た通りであるし、「各ジャンルは……互いのうちでも対立して」いるというのも、同様の「隠喩」による恣意的な「発見」にすぎないことはすぐ次に確認されるであろう。以上が富山氏の注目した「要素と全体との関係」の実態なのである。

6. 次に問題にしたいことは各ジャンル間の関係なるものについてである。富山氏は「各ジャンルは、……互いのうちでも対立して、その効果を対照的にたかめあうと同時に、相殺しあっている」(p. 26)と述べる。どのように、対立するというのか。富山氏は「普通の小説の構造を分節化する試みは相当危険なものであり、『これはあくまで概要図にすぎない』とことわりつつ、『諸ジャンルの配列』について解説している。富山氏によれば各ジャンルの配列は、「まったく恣意的でありうる筈はなかった」(p. 25)とされる。そして次のようにまとめる。「上流社会の生態を描く風俗小説に続いて、非現実性の強いロマンスが置かれ、その(パロディ)・ロマンスと感傷性において通底するメロドラマのあとには、下層社会を題材化する点で通底する反面、現実描写という軸上で対立する自然主義が置かれる。場末をその場景として、メロドラマと自然主義が対立しているのである。後半に至ると、現実的な犯罪小説が、出来事においては通底しながらも、非現実的なレベルをもつゴシック・ロマンスと対立する。」(pp. 25-6)。つまり富山氏は小説の「題材」(p. 26)を上流階級のかかわる話、下層社会(場末)の話、殺人

事件という「出来事」の三つに分け、それぞれ「現実的・非現実的」という「対立」を伴いながら物語が進んでいくと言うのである。これが「各ジャンルは……互いのうちでも対立して、その効果を対照的にたかめあうと同時に、相殺しあっている」ということの中身である。

ここでは殺人事件という「出来事」についての現実的・非現実的な「対立」の場合を取りあげて考えてみよう。富山氏によれば主人公が画家を殺害した事件が「現実的」と分類される犯罪小説のジャンルであり、「不思議な若さを保ち続ける主人公が、醜悪な肖像画を刺した瞬間に絶命するという挿話自体」(p. 22)が非現実的とされるゴシック・ロマンスのジャンルである。

が、富山氏によって「非現実的なゴシック・ロマンス」とされている部分は、実は「現実的」な犯罪事件を犯した主人公が「自己の病める良心を刺し貫」(p. 10)いたものなのである。つまりここで「非現実的」とされている事件の中に「現実的」なる事件の影があり、またそれなくしては起こることもなかった事件(「題材」)なのである。同じことが、「現実的」とされる事件についても言える。画家の殺害事件は、画家が「主人公の罪を体現して醜怪に歪んだ肖像画を目撃した」(p. 22)ために、主人公に殺されるのである。「醜悪な肖像画を刺した瞬間に絶命するという挿話」が「非現実的」と分類されるのなら、「主人公の罪を体現して醜怪に歪んだ肖像画」の存在そのものも「非現実的」であるだろう。ここでも富山氏によって「現実的」として分類されている犯罪事件の中に「非現実的」な契機が含まれているのである。

要するに富山氏による「現実的・非現実的」なる「対立」の相はそれぞれのジャンルなるものの境界線をどこで引くかによって幾らでも変化するし、それぞれの題材のどこに視線を向けるかによっても変わり得るものである。現に、富山氏が各ジャンルに分類する時の基礎にする「題材」は、或る場合は一章内で起こるし、或る場合には数章に亘って起こっているし、また一章内で幾つかのジャンルに分類される場合もあるなど、全く無原則なのである。つまり本来

有機的に結合している「題材」を富山氏が全く恣意的に切断しているのである。<sup>35)</sup> 従って「現実的・非現実的」なる「対立」が「諸ジャンルの配列」における「作者の発想の型を掴む」(p. 26) 手掛かりになるとは思えない。

7. では富山氏が『肖像画』の各部分を多角的な諸要素として分析する場合そのものを見てみよう。その一例として第三章の場合を取りあげてみたい。第三章はヘンリー卿が伯父のもとへ主人公の家系について尋ねに行き、その後上流階級の人々の集う昼食会に出席する、そしてそこでかわされる人々の会話を軸に構成されている章である。

富山氏は第三章は「奇妙に雑多な章である」(p. 19) と言い、次のように述べる。「上流社会の人々の会話の中にイースト・エンドの貧民街での慈善活動の話がまぎれこみ、あるいは政治問題や炭鉱問題への言及が顔を出す。恐らくこの章は、風俗小説を意識して構成されている。ところが、……この場に、主人公の出生の物語が挿入されている」。「彼の母は貴族の娘で、歩兵連隊の下級将校と駆け落ちした——風俗小説の枠組との対比では、これはジャンルの的には、ロマンスの非現実性を志向すると解せるだろう。」

富山氏によれば上流階級の人々のかわす話の中で「慈善活動の話……政治問題や炭鉱問題」は「風俗小説」の要因となり、「貴族の娘」が「歩兵連隊の下級将校と駆け落ちした」話は非現実性を帯びた「ロマンス」の要因とされるのである。そして「このロマンスの影をひきずる美青年」(主人公) が「慈善活動にたずさわっている」(p. 20) (「風俗小説」の範疇) ので、「ワイルドは、生活は召使いたちに仕せておけ式に生きる人間たちのみを使って耽美派小説を書いているわけではない」のだとされる。

一体ここで風俗小説とかロマンスとかに分類

され得る根拠は何なのだろうか。それは富山氏が自分で立てた現実性・非現実性の判断に基づく。この判断の恣意性は既に上で検討したが、ここでもそれは明らかである。たとえばここでロマンスとされている主人公の両親の駆け落ちの話には、実は娘の父親ケルソー卿が「金をやって」<sup>36)</sup> 仕組んだ決闘事件でこの男が殺されてしまう話が付随している。そして夫を殺され連れもどされた娘が、主人公を残して一年も経たぬうちに死ぬのである。「愛と死の子」と呼ばれる……ロマンスの影をひきずる美青年」(p. 19) と富山氏が述べる時、そのロマンスとは、具体的にこの「出生の物語」のどの部分(まで)を指しているのだろうか。

またヘンリー卿と伯父との会話で、「主人公の出生の物語」が話されたあと、伯父は「ばか気た縁談が出たついでだから言うが」<sup>37)</sup> と前置きし、知人のダートムアとアメリカの資本家の娘との婚約の話を出している(この話題は昼食会でも繰り返される)。この話題は主にアメリカの娘の行動力と娘の父親の商売が何であるのか(豚肉缶詰業者か「反物屋」<sup>38)</sup> か)をめぐる行なわれているのである。伯父によってはどちらも(主人公の両親の駆け落ちもダートムアの婚約も)「ばか気た縁談」とされ「非現実性を志向している」ことになるのであるが、このダートムアの婚約の話も、富山氏にとってはロマンスの範疇に入るのかどうか知りたいところである。

筆者には、要するに二つの縁談とも、当時のイギリスの社会に現実起こり得たものであり、上流社会の人間達にはそれらは必ずしも歓迎すべきものではなかったというだけのことのようと思われる。更につけ加えれば、これらの縁談は、主人公がイギリス上流社会の人々の間で真の恋愛の相手を見つけられず、富山氏の表現によれば「汚穢の裏世界」(p. 20)でシビルを発見することの、伏線ともなっているのである。

第三章の、富山氏の触れない話題も含めて「上流社会の人々の会話」を構成している話題を詳しく分析してみれば、現実性を帯びたもの、

36) *The Picture of Dorian Gray*, p. 52.

37) *ibid.*, p. 54.

38) *ibid.*, pp. 60—1.

35) では、小説の章割りなど富山氏は無視するのかと言えば、そうではない。別の論文(「嘘の一族再会——ピカレスク小説論」、『方法としての断片』所収)での『モル・フランダーズ』の分析では「デフォーの小説には章割りが無いという事実」(p. 20)が意味をもつことになるのである。

非現実性を志向したものという分類の恣意性は明らかである。ここでも内容の「直線化」(p. 23)を「妨害」するものとして、風俗小説やロマンスというジャンルの「階差」(p. 16)が持ちこまれ、その目的に合致する限りのものが富山氏によって「上流社会の人々の会話」の中からすくい上げられているのだと言えるであろう。

8. 次に、作者ワイルドの「仕掛け」た装置の一つとして挙げられている「ヘンリー卿の警句の逸脱力」(p. 23)なるものについて検討してみたい。彼の警句が「小説の文脈に関与しながら、それを乱す働き」(p. 18)を持っているとされる点ではこれまで見てきた富山氏の論と同じことである。ここでは「彼の思想」が「時代の思想に反撥する姿勢」ともなっているが、「ただ、彼の反時代的考察が……反復されすぎて」、後半生きてこない（「自己批判を内在させている」）とされる側面に於て考えてみたい。もっともこの富山氏の視点そのものは、「ひとつの批評が成立しているところでは、その批評は意識化をはばまれた死角という名の自己否定の契機をつねにはらんでいる」<sup>39)</sup>とする、ディコンストラクション批評の発想の応用にすぎない。

そもそもヘンリー卿とは如何なる人物なのか。富山氏によれば、彼は「上流社会」を「象徴」(p. 22)している人物であり、主人公との関係では「主人公を若さの美学と官能の快楽主義とに手引きする」(p. 10)享楽主義者であり、作者ワイルドは「快楽主義（ヘンリー卿）とモラル（良心の画家バジル）を微妙な比重で組合せ、その組合せを主人公ドリアンとして肉化し」(p. 25)たのだと言う。

富山氏はこのヘンリー卿の警句は「第十一章以前において……意表をつくシニシズムが読者の注意を強く繫留する」(p. 18)、しかし「小説の後半にいたるや、時も状況もわきまえずに機械的に連発されるその警句ゆえに、かえって軽薄に見えるように仕組んである」(p. 10)とするのである。つまり富山氏によればその変化は第十一章を境に起こるとされる。第十一章とは、

39) 富山「ポール・ド・マン」, p. 170.

富山氏によれば、「主人公がヘンリー卿の影響下から抜け出して、自立した快楽主義者に変貌をとげる境目となる」(p. 16)章であり、「全二〇章からなるこの小説のほぼ分水嶺にあたる」(p. 21)章である。

しかし果してそうであろうか。ここでも富山氏はヘンリー卿の警句が「小説の文脈に関与しながら、それを乱す働き」(p. 18)をもつと表現しつつ、実際には「小説の文脈に」つまり小説の意味内容にどのように関与しているのかを無視しているのである。以下、ヘンリー卿の警句が「いかにも脆」(p. 22)くなるのは、一体どのような場面なのか『肖像画』に則して少し検討してみたい。

たとえば主人公がシビルと恋に陥った時、彼はヘンリー卿に次のように言う場面がある。これは第六章でのことである。「彼女と一緒にいると、あなたの教えてくださったことをすべて後悔するのです。ぼくはあなたがご存じのぼくとは違った人間になるのですから。……そしてシビル・ヴェインの手に触れるだけであなたのことやあなたの間違った、魅惑的な、毒のある、愉しい理論をすべて忘れてしまうのです。……あなたの人生論、あなたの恋愛論、あなたの快楽論。あなたの全理論を、です。」<sup>40)</sup>

ここには主人公がシビルとの恋愛においてヘンリー卿の警句（「あなたの全理論」）とは無縁な世界に触れていることが描かれている。実際、主人公のこの恋愛はヘンリー卿にとっては全く未知の問題である（「ぼくに一度でもそんな経験があってくれたらなあと思うよ。」<sup>41)</sup>「君はぼくより運がいいよ。はっきり言うがね、ドリアン、ぼくの知っていた女は誰ひとりとしてシビル・ヴェインが君にしたようなことをしてくれなかった。」<sup>42)</sup>（共に第八章））。従って彼の警句はこの問題に関する限り主人公には届かないのである。

主人公とヘンリー卿とのこの違いは小説中では非常に大きいと思われる。主人公が画家を殺害した時にも感じなかった程の苦しみを感じる、

40) *The Picture of Dorian Gray*, p. 123.

41) *ibid.*, p. 161.

42) *ibid.*, p. 163.

最後の場面の直接の契機となるのも、「シビル・ヴェインと瓜二つ」のヘティ・マートンとの恋愛事件であった（「シビル・ヴェインに瓜二つなんだよ。それでまず心をひかれたんだと思う。……ヘティはわれわれと同じ階級の女じゃないよ、もちろん。ほんの田舎の小娘なんだ。だが心からぼくは愛したんだ。」<sup>43)</sup>）。

この日の夜に、ヘンリー卿と話をしたあとで帰宅した主人公が、「ヘンリー卿から贈られた珍しい彫刻のある鏡」<sup>44)</sup>を「あの宿命的な絵に初めて変化を認めた、あの恐怖の夜（シビルを捨てて帰宅した夜でもある——引用者）にしたのと同じように、……覗きこんだ」あと、「床に叩きつけ、踵でそれを踏みつぶして銀色の破片にしてしま」い、自分の美貌をのろうという場面（第二〇章）があるが、これは象徴的な場面である。ここでもヘンリー卿の「理論」は主人公に届いていないし、むしろはっきり拒否されているのである。

このように見てくればヘンリー卿の警句が生きてこないのは、第十一章以降に限られるわけでもなく、「鋭い警句が……自動反復機械に墮する」（p. 18）からでもなく、彼の警句が生きて、生きないはひとえに「ヘンリーの思想自体」が何（誰）に向って、どのようにぶつけられるかによることが明らかになる。それは「小説の文脈」を無視しては考えることのできないものであろう。富山氏はヘンリー卿の警句がどういう状況で何（誰）に向って言われるのかを一切無視し、ただ「彼の言葉が会話の流れを押しとどめ、人々の会話に協力的に関与することを拒む」（p. 18）という、警句の現われ方（「かたち」）しか見ない。そしてそれでもってヘンリー卿が「道徳と常識とに平手打ちをくらわせ続け」（p. 10）ているとする。これは「かたち」でもって即内容の代用とする単純化であるし、それはまた内容を無視する姿勢と通底するものでもあるだろう。

9. 以上、富山氏がワイルドの仕掛けたとする「装置」を解読する手口を見てきたが、それは結局富山氏が『肖像画』論に仕掛けた「装置」を解

明することにもなった。富山氏の仕掛けた「装置」は、ワイルドの持つ、また『肖像画』の含む興味ある多くの問題を「解体」し、『肖像画』についての恣意的な印象を引き出す「装置」でもあったことが明らかになったと思われる。（それは旧態然たる印象批評の一変種とも言えよう。）これが、「新しい批評の理論と方法」とによってなされた具体的作品論の一つの実態である。

最後に、『肖像画』が持つとされる「複雑な曖昧さ」（p. 26）、「一読して謎のような作品」<sup>45)</sup>の、その曖昧さなるものの、筆者なりの見解を付しておきたい。それはワイルドが、美というものを抽象的に捉えようとしており、具体的イメージを伴わざるを得ない小説でそれを表現しようとした時、当然生じる「曖昧さ」「謎」である、ということである。たとえば肖像画自体がドリアンの代りに醜悪になっていくとされる時、それはドリアン自身の行為の性質によるのか、それとも青春の美しさを失うことによるのか。作者は当然、この二つを別々に扱う時もある（「罪のしるしと顔のしるしと、果してどちらが恐ろしいであろうか」<sup>46)</sup>）。しかし倫理的な問題は単に芸術の題材にすぎず、芸術家がそれに価値判断をもつことは芸術の冒瀆だとするワイルドにとっては、罪のしるしとしての醜悪さの存在そのものが自己矛盾となる。一方顔のしるしとしての醜悪さは青春の美との対比においてのみ意味をもつにすぎない。逆に人間的行為の美しさはワイルドの理論には無いはずのものであるし、青春の美しさや母親ゆずりの美貌だけでは『肖像画』の物語を推進し得るエネルギーを持続することはできない。

かくして『肖像画』に於ける美の中途半端な性格がそのまま最後まで持ち越されていく。素晴らしい青春と美に輝いたままで壁にかかっている肖像画の前で、「萎びて、しわだらけで、見るも忌むしい姿で」<sup>47)</sup>横たわっている主人公は、一体何によって醜くなり死ぬことになったのか、ワイルドは自己の理論に矛盾することなく答えることができていないのである。

45) 宮崎、前掲「書評」、p. 145.

46) *The Picture of Dorian Gray*, p. 206.

47) *ibid.*, p. 362.

43) *ibid.*, p. 339.

44) *ibid.*, p. 356.